Guía de lectura del *Curso de lingüística general* de F. de Saussure

(Elaborado por los profesores Verónica Zaccari y Diego Bentivegna)

1) Exponga la posición de Saussure con respecto a la relación entre la semiología y la lingüística.

2) Releve las reflexiones de Saussure sobre la necesidad de encarar el estudio del lenguaje desde una perspectiva científica. Elabore un texto expositivo que dé cuenta de esta problemática desde la postura de Saussure.

3) Rastree todas las definiciones de "lengua" que encuentre en el *Curso de lingüística general* y elabore un texto en donde explique este concepto.

4) Caracterice la lengua y el habla en términos de Saussure. Distíngalas.

5) Para Saussure, ¿qué significa que el individuo sea pasivo respecto de la lengua y activo respecto del habla?

6) ¿El signo lingüístico es una entidad psicofísica? Justifique su respuesta.

7) ¿La imagen acústica es equiparable a los sonidos? Justifique su respuesta.

8) ¿Por qué Saussure reemplaza los términos "imagen acústica" y "concepto" por "significado" y "significante"?

9) Exponga los principios de arbitrariedad del signo y linealidad del significante.

10) ¿Definir el signo lingüístico como mutable e inmutable es contradictorio desde la perspectiva de Saussure? Justifique la respuesta, explicando y ejemplificando estas nociones.

11) Explique la noción de valor de Saussure, dando ejemplos.

12) Diferencie las nociones de valor y de significación. Ejemplifique.

13) Distinga las nociones de valor y de significado. Ejemplifique.

14) ¿Qué relación puede establecer entre la arbitrariedad del signo y la noción de valor?

15) ¿Qué son las relaciones sintagmáticas según Saussure? Dé ejemplos

16) Defina y distinga relaciones asociativas. Dé ejemplos.

Argumentación sobre arte: aportes de la retórica al estudio del razonamiento en el campo de la crítica de arte

(Adaptación de la ponencia presentada en el Coloquio Nacional "Retórica y Política", desarrollado en la Facultad de Derecho de la UBA, el 17 de marzo de 2010)

María Cecilia Pereira
UBA-IUNA (Argentina)

En su trabajo sobre el razonamiento en el campo artístico, Stephen Toulmin (1983) distingue distintos foros en los que el arte es objeto de debate. Al igual de Albert Thibaudet (1930) en los años 30 cuando propone una clasificación de los discursos críticos, Toulmin señala que existe un foro de discusión entre artistas (la "crítica de los maestros" de la que hablara Thibaudet en la *Fisiología de la Crítica*); otro, entre el público ("la crítica espontánea" de Thibaudet) y un tercer foro de debate sobre el arte propiamente académico (en la denominación de Thibaudet, "la crítica profesional").

Cada foro privilegia aspectos diferentes del fenómeno artístico: los artistas discuten sobre técnicas; el público, sobre la interpretación de la obra y los profesionales y académicos, además, buscan establecer relaciones entre la obra de arte y otras series, como la social, la cultural, la histórica... En este último foro, del que nos ocuparemos en este trabajo, historiadores, críticos y teóricos del arte elaboran discursos en los que se pronuncian sobre diversos objetos artísticos tomando en cuenta la estructura formal de la obra, sus implicancias históricas y /o su significación estética, para lo cual despliegan razonamientos.[1]

La reflexión actual sobre la argumentación realizada desde la perspectiva retórica (Plantin, 2005; Maingueneau, 2009; Mayer, 2009) permite profundizar el análisis de esos discursos y explicar algunos aspectos de su construcción. En este trabajo mostraremos cómo las denominadas pruebas del *ethos* y del *pathos* para estudiar el dis- son dimensiones probatorias indisociables de la del *logos* curso de la crítica en su fuerza persuasiva. Estas "pruebas" argumentativas, consideradas separadamente desde la tradición clásica en la *inventio*, así como las formas descriptas en la *elocutio* (Barthes, 1997) merecen ser abordadas en sus interrelaciones porque, como veremos, atendiendo al conjunto de las dimensiones probatorias del discurso pueden interpretarse en el despliegue mismo de *entimemas* y *exempla* el lugar desde donde se observa la obra, el tipo de datos que se seleccionan, las pasiones que evoca el crítico en su público y el modo en que hace verosímiles sus argumentos.

El análisis en su conjunto permitirá asimismo reconstruir algunas de las representaciones que el discurso de la crítica académica construye sobre el rol crítico, sobre el arte y sobre el público; en definitiva, sobre el modo en que ese discurso ve el mundo del arte.

Con estos objetivos, he elegido obras de críticos prestigiosos referidas al Renacimiento, elaboradas en el campo académico en la segunda mitad del siglo XX, entre los años cincuenta y sesenta: un estudio sobre la *Madonna Della Sedia* de Rafael que figura en el capítulo IV de *Norma y forma*, de Ernst Gombrich ([1955] 1966); un fragmento referido también a Rafael de "El clasicismo de 'Cinquecento'", que integra la *Historia social de la literatura y del arte* de Arnold Hauser ([1951] 1976) y otro titulado "El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel" de los *Estudios sobre iconología* de Edwin Panofsky (1962). El análisis no persigue realizar generalizaciones sobre las obras seleccionadas ni sobre los autores, sino mostrar la utilidad de los conceptos aportados por la tradición retórica al análisis de la crítica académica de arte.[2]

1. El arte como traducción de otro "idioma" y la analogía como forma del argumento

Nos detendremos, en primer lugar, en un párrafo de una obra clásica de la crítica sociológica que integra la *Historia social de la literatura y del arte* elaborada en el inicio de la década de 1950 por el investigador húngaro Arnold Hauser. Allí el autor ofrece su punto de vista sobre el arte del *Cinquecento*:

> Los Tapices de Rafael han sido llamados las esculturas del Partenón del arte moderno; puede dejarse en vigor esta analogía si, por encima de la semejanza, no se olvida la diametral diferencia que existe entre el clasicismo antiguo y el moderno. Al arte clásico de la modernidad le falta, en comparación con el de los griegos, el calor y la inmediatez; tiene un carácter derivado, retros-

[1] Toulmin estudia las diferencias entre el campo científico o del derecho, por ejemplo, y el artístico. Al respecto, aclara Toulmin, los abogados deben emplear procedimientos exigidos en los procesos legales y métodos que son producto de decisiones colectivas de la comunidad jurídica. Al desplazarnos de la esfera jurídica o de la científica al campo artístico las relaciones entre lo colectivo y lo individual, a su juicio, se invierten. Sin embargo, en nuestros trabajos sobre la crítica cinematográfica hemos mostrado cómo ésta se sostiene en miradas construidas colectivamente (Pereira y Costantini, 2007).

[2] El tipo de análisis que desarrollo forma parte del recorrido temático propuesto para Taller de Redacción de Críticas, a cargo de Mariana di Stefano en la Especialización en Crítica de Arte y Difusión del IUNA, cuyo equipo de trabajo integro.

pectivo, más o menos clasicista, ya en el Renacimiento. Es el reflejo de una sociedad que, llena de reminiscencias del heroísmo romano y de la caballería medieval, quiere, persiguiendo un sistema de virtudes y un ideal social creados artificialmente, aparecer como algo que propiamente no es, y estiliza las formas de vida conforme a esta ficción. El pleno Renacimiento describe a esta sociedad tal cual ella se ve a sí misma y quiere ser vista. Apenas hay rasgo en su arte, del que, fijándose más, no pueda demostrarse que es como la traducción de su ideal de vida aristocrático, conservador, dirigido a la continuidad y a lo permanente. Todo el formalismo del *Cinquecento* corresponde en cierto aspecto solo al formalismo de los conceptos morales y de las reglas del decoro que se ha señalado la aristocracia de la época. Lo mismo que la aristocracia y los círculos de ideas aristocráticas ponen la vida bajo la disciplina de un canon formal, para guardarla de la anarquía del sentimiento, someten también la expresión de los sentimientos en el arte a la censura de las formas fijas, abstractas, impersonales. Para esta sociedad el supremo mandamiento es, tanto en la vida como en el arte, el dominio de sí mismo, la represión de los afectos, la sujeción de la espontaneidad, de la inspiración, del éxtasis. El despliegue de los sentimientos, las lágrimas, los gestos de dolor, los lamentos, el desmayarse en la impotencia y el retorcerse las manos; en resumen, toda aquella emotividad burguesa del gótico tardío que quedaba todavía en el *Quattrocento* desaparece del arte del Renacimiento pleno. Cristo ya no es un mártir que sufre, sino otra vez el rey celestial que se levanta sobre las debilidades humanas. La Virgen contempla a su hijo muerto sin lágrimas ni gestos e incluso frente al Niño reprime toda ternura plebeya. La mesura es la consigna de la época para todo. Las reglas de la vida del dominio y del orden encuentran su más cercana analogía en los principios de sobriedad y contención que el arte se impone.

Arnold Hauser, "El clasicismo de 'Cinquecento'",
Historia social de la literatura y del arte, 433-434

Tomemos el último *entimema* y veamos brevemente su organización. Por un lado, se ofrecen datos: el Cristo renacentista ya no es un mártir que sufre sino un rey celestial, la Virgen renacentista contempla sin lágrimas a su hijo muerto. Estos datos fundamentan la conclusión: el arte renacentista se rige por principios de sobriedad y contención, los ideales conservadores y aristocráticos de la alta sociedad de la época. ¿Por qué es posible concluir esto? He aquí la garantía, el enunciado general explícito en distintas partes del texto, que sintetizo: los principios e ideales morales de una sociedad (o de una clase social) coinciden con sus principios e ideales artísticos; o incluso a la inversa: los principios del arte son iguales a los principios que organizan la sociedad. ¿Cómo se seleccionan los datos para la construcción de este argumento? ¿Quién argumenta? ¿Cómo se construye el destinatario y qué dimensión patética se busca movilizar?

Desde una perspectiva retórica puede destacarse el hecho de que los datos son observados, seleccionados y recortados por un sujeto que les ha ido asignando un sentido. El Cristo rey y la Virgen insensible que no derrama una lágrima ni tiene un dejo de ternura plebeya no son datos inocentes sino el resultado de una mirada sobre el objeto que ha sido estudiada por la retórica como un elemento probatorio más: el *ethos*. En efecto, si observamos la dimensión ethica del discurso argumentativo, podemos reconstruir el tipo de "crítico de arte" que selecciona y caracteriza las obras renacentistas en las que se apoya su razonamiento. El que lleva adelante el discurso es un crítico experto en historia, en historia social, cultural e ideológica de las sociedades. Pero, no se construye como el "erudito" clásico que ostenta su conocimiento a partir de una suma de datos acumulados, sino que es quien, mediante su saber, es capaz de establecer comparaciones con otras épocas (Grecia Clásica, Roma, la Edad Media, el Gótico), de determinar y juzgar las aspiraciones sociales de la aristocracia renacentista (más cercanas al "heroísmo romano" y a la "caballería medieval" que a la antigua Grecia); de distinguir las diferencias más sutiles, por ejemplo, entre una actitud auténtica y otra impostada, artificiosa, ficticia, atribuida por él mismo a la aristocracia conservadora; es también quien puede determinar, como lo hace en el inicio del párrafo citado, en qué condiciones y con qué restricciones "tiene vigor" o no lo que "se dice" sobre las obras, y polemizar en este caso con una analogía construida sobre las obras de Rafael.

En su juicio sobre la producción artística renacentista y sobre las prácticas de las diferentes clases sociales, esta construcción ethica que emerge de un discurso distanciado de su enunciación, en el que domina la tercera persona y el presente atemporal, no deja lugar para las dudas. Con una puesta en escena de la certeza ("Apenas hay rasgo en su arte, del que, fijándose más, no pueda demostrarse que es..."; el uso de cuantificadores como "todo" o "nada"), el enunciador busca de modo casi redundante hacer que su público comprenda su caracterización de los valores morales que evoca el arte del Renacimiento pleno (a saber: "el dominio de sí mismo, la represión de los afectos, la sujeción de la espontaneidad, de la inspiración, del éxtasis"). Así el crítico va asociando valores morales y valores estéticos en un proceso en el que interpela la racionalidad de su público quien deberá entender, antes que sentir o admirar, las relaciones entre el arte de una época y la sociedad que lo produce/sostiene. Este crítico busca que su lector razone, que interprete en claves de tipo político-ideológico, las emociones y valores asociados a las distintas clases ("la emocionalidad burguesa", "la ternura plebeya"; "la contención aristocrática") y el modo en que están expresados en las formas de arte que esas clases sociales producen. Las obras presentadas como da-

Aquí el crítico que despliega los razonamientos no es un "descubridor" que confiesa sus peripecias para acceder a la obra, ni el que va al encuentro de lo esencial del objeto, ni un experto en la historia social, la cultura y la ideología de cada época. Se presenta, en cambio, como quien conoce profundamente (y técnicamente) las obras producidas en el período y ha aplicado un método –el comparativo– que le ha permitido "concluir", "comprobar", "confirmar" sus impresiones (cito los verbos vinculados con el campo científico empleados en el breve fragmento anterior). En su trabajo investigativo, este crítico ha podido explicar, clasificando y enumerando rasgos "miguelangescos", la singularidad del artista.

Ahora bien, tal como lo anticipa el título del capítulo, su investigación rigurosa de numerosos aspectos de la obra le ha permitido conocer los pensamientos del artista y los conflictos filosóficos y existenciales que lo aquejan. Así, en el final del capítulo, el crítico se pronuncia sobre la adopción de posiciones neoplatónicas por parte del artista:

> En el artista italiano del siglo XVI, la presencia de influencias neoplatónicas es más fácil de explicar que su ausencia. Pero entre todos sus contemporáneos, Miguel Ángel fue el único que adoptó el neoplatonismo, no en algunos aspectos, sino en su integridad, y no como sistema filosófico convincente, mucho menos como moda del momento, sino como una justificación metafísica de su propio yo.
>
> Erwin Panofsky ,"El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel", *Estudios sobre iconología*, 1962.

Como podemos observar, el análisis de la obra le ha permitido al crítico ver las relaciones entre las características estéticas de la obra y el sentido interno para su creador. Los rasgos descriptos por la pericia técnica del crítico son ahora elementos de una metonimia de persona, que es la forma que adopta el razonamiento: la obra es una parte, un elemento del neoplatonismo que explica el "propio yo" del autor. Y esta figura permite a su vez reconstruir la representación del arte que sostiene el fragmento: éste no es un reflejo de la sociedad como en el primer ejemplo, sino un elemento capaz de dar cuenta de la identidad metafísica del artista.

Conclusiones

El análisis argumentativo que toma como referencia la tradición retórica permite mostrar cómo los argumentos desplegados en el campo de la crítica de arte son producidos desde una perspectiva ethica que es necesario incorporar al análisis pues es la que autoriza su aceptación como argumentos. A su vez, desde los mismos argumentos se interpela al público lector, apelando a veces a su racionalidad; otras, a su confianza y credibilidad o a las emociones que suscita la obra de arte. Esta forma de interpelación es también un componente a considerar en el argumento.

El análisis de las pruebas ethicas y patheticas de la argumentación en el campo de la crítica académica permiten a su vez reconstruir representaciones sobre el arte, sobre el crítico y sobre el público. En los textos seleccionados, esta práctica cultural es concebida como la traducción de valores de clase, como un objeto que se re-crea con cada mirada crítica, como la expresión de la singularidad de su autor. Las relaciones del crítico con su objeto de reflexión lo han colocado como un "descubridor"; como un "técnico"; como un "erudito", como un "coautor" y, en relación con el público, como "su maestro", "su esclarecedor", "su sensibilizador".

El trabajo ha mostrado también que el dominio de la *elocutio* –el estilo y la selección de figuras– no es independiente del de la *inventio*: la analogía, la metáfora, la personificación o la metonimia, lejos de ser formas ornamentales, se emplean asociadas a modos de pensar el arte.

Bibliografía

Aristóteles, *Retórica*, Libro I, Madrid: Alianza, 2002.

Barthes, Roland ([1965] 1997): "La retórica antigua", en *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

Gombrich, Ernst ([1955] 1966): "'La Madonna Della Sedia' de Rafael", en *Norma y forma*. Madrid: Alianza, 1984.

Hauser, Arnold ([1951] 1976): "El clasicismo de 'Cinquecento'", en *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid: Alianza.

Maingueneau, Dominique (2009): *Análisis de los textos de la comunicación*.

Meyer, Michel (2009): *Principia Rhetorica. Une théorie générale de l'argumentation*. París: Fayard.

Pereira, Cecilia y Pablo Costantini (2007): "Entre la verdad histórica y el discurso didáctico político: los lugares de la crítica de *La caída*", en Lisa Block de Behar y Eduardo Rinessi (eds.), *Cine y totalitarismo*. Buenos Aires: La Crujía, 195-224.

Plantin, Christian (2005): *L'argumentation. Histoire, théories, perspectivas*. París: PUF.

Panofsky Erwin ([1962] 1984): "El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel", en *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.

Toulmin, Stephen (1984): "La argumentación en el arte", en *Introducción al razonamiento*. MacMillan: New York.

Trabajo Práctico

1. Analice en las siguientes críticas cinematográficas:
   a) El *ethos* y la representación del crítico que se desprende de dicha dimensión probatoria.
   b) La construcción del auditorio y la dimensión pathetica que se busca movilizar.
   c) El juicio del crítico y las principales "pruebas lógicas" que lo sostienen.

2. Elabore una crítica de la película *El secreto de sus ojos* para ser publicada en el diario *Página 12*. Para ello,
   a) planifique la dimensión ethica y pathetica de su texto.
   b) defienda una de las siguiente hipótesis sobre el film:

El secreto de sus ojos es una película de amor.
El secreto de sus ojos es una película política.
El secreto de sus ojos es una película policial.

Un final sádico para la historia argentina

Por Gustavo Nielsen

Prefiero ver películas argentinas con mi mamá. Josefina es la única mujer que conozco que es capaz de quedar cautivada por una genialidad quieta del cordobés Santiago Loza o por la pericia comercial de una de Campanella. Filtra todo lo malo; de lo nuevo se queda, especialmente, con Rejtman y Martel. Josefina ve más que el resto de la gente, y no sólo detalles, descubre las trabas narrativas como si alguna vez hubiera escrito para el cine. Es de la generación que aprendió a ver películas viéndolas. Sus maestros fueron Antonioni, Fellini, Losey y Buñuel, directamente de la pantalla grande. Y la boludización autoexplícita de jólivud de todos estos años no logró borrarle lo que adquirió de niña.

Vi *El secreto de sus ojos* con ella, y a la salida fuimos a tomar un café. Esperaba que le encantara sin críticas, porque está en el límite bueno de lo que solemos soportar. Y en verdad la adoró, pero me dijo: "Vos podrías haberle puesto un final más acertado". Me gustó que lo dijera, aunque, pensé: es mi mamá. Pero agregó: "Mucho mejor final le hubiera puesto Guillermo Martínez". Me quedé helado. A lo mejor Martínez es mi hermano Rex y yo, Meteoro, sin saberlo. Entonces ella dijo que al broche de *El secreto*... le faltaba sadismo. Que era demasiado correcto. Que se podía hablar de lo mismo, de la misma historia reciente argentina, pero con la sorpresa de eludirla al final, magistralmente, como Guillermo hace en "Infierno grande".

En el cuento de Martínez un extraño llega a un pueblo para quedarse, en pleno Mundial '78, y las malas lenguas enseguida le inventan un romance con la esposa del peluquero. El romance se ve más claro en el momento en que los dos se ausentan. Pasa más de un mes y no regresan. La gente comienza a inclinarse por el asesinato pasional: los cuerpos deben estar enterrados en alguna parte de la playa. Un perro raquítico se ocupa de señalar ese lugar: lleva la mano de un humano muerto colgando del hocico. El comisario y un grupo de hombres armados con palas cava donde el perro cavó. Y encuentran mucho más que dos cadáveres: una fosa de NN fusilados por la dictadura. La francesa vuelve al pueblo, más tarde, y del extraño nadie vuelve a preguntar jamás.

No sé si el culpable del final suave de *El secreto de sus ojos* fue finalmente Campanella o Sacheri, porque todavía no leí el libro, pero coincido con Josefina en que un volantazo hubiera potenciado la trama. Darín desconfía de Rago cuando va a verlo a su casa, y lo sigue hasta la instalación del fondo, esa cárcel precaria. Pero allí finalmente no encuentra al sicario encarcelado, sino a otra mujer, vejada, encadenada, torturada, sin, por ejemplo, un brazo. O sea: Rago como un asesino serial de mujeres al que solamente lo impulsa su vicio, su propia animalidad. Al que la historia argentina le importa un carajo. Un asesino de instintos, no un vengador a lo Charles Bronson con un Alplax encima. Entonces la historia argentina, con todos sus vericuetos, culpas y agresiones, hubiera quedado a descubierto por nada, como si la hubiéramos encontrado en un arcón al que fuimos a buscar otra cosa. Y Rago habría quedado como uno de esos delincuentes que nadie encuentra jamás, a menos que cometan un error como el de liquidar a su propia esposa.

Prefiero los finales de mi mamá, que suelen ser mucho más crueles e inteligentes a los de la mitad de las películas del cine que vemos. Pero no sé qué sería de las películas argentinas con esos finales. No creo que pudieran llegar a ser masivas como ésta, ni propuestas para representar al país en el pobre cinecito mainstream mierdita que hoy existe, y que rara vez nos sorprende. Ni qué hablar de asustarnos, hacernos pensar, llorar, reír.

Radar. 7/3/2010

Las dificultades de la historia

Por Horacio Gonzalez

El secreto de sus ojos tiene un título que no hubiera desdeñado una comedia soñadora. Sin embargo, es un drama judicial-policial con una fuerte hipótesis sobre los nidos de represión surgidos del Estado antes al golpe del '76. Arriesga una opinión directa sobre las formas de reclutamiento de asesinos bestiales por parte de los grupos parapoliciales y sus cómplices del aparato judicial. Esos sicarios practican antes crímenes privados y luego son absorbidos por un aparato político criminal que actúa en la entretela estatal. El film trata de un crimen de los llamados pasionales, un asesinato que brota de una locura amorosa. Pero esa es la materia prima apropiada para que el reo sea alistado entre las huestes de las "tres A". Así como la investigación del crimen obedece a un complejo sistema de señales narrativas –una foto de juventud, una mirada enfermiza, hebras sutiles de la vida anterior del culpable, sus gustos futbolísticos–, el nexo que lo

une a la esfera represiva estatal es contundente y directo. Se trata de una imagen televisiva donde el homicida aparece como custodio de Isabel Perón. Sin la inserción de esa escena, el film no hubiera llegado al atrevido enlace que busca establecer. El de un crimen pasional como genealogía del crimen político. No obstante, la peripecia narrativa central se mantiene dentro de la cotidianidad de una oficina judicial que debe tratar las vicisitudes de un crimen privado.

El novio de la joven asesinada, en cambio, practica una venganza privada. El protagonista de la historia –un fiscal retirado de la Justicia que desea ser novelista– finalmente lo descubre. Y, en la tradición del policial negro, deja las cosas como están. Tiene una comprensión escéptica del fondo sombrío de la naturaleza humana. La salvación no la tiene la historia pública ni la Justicia, sino el amor. ¿Entonces toda la peripecia sobre el Estado represivo anterior a 1976 es una ambientación aleatoria? Las grandes novelas policiales de la escuela norteamericana no eran de denuncia. Sobre la base de personajes que son almas desgarradas, no intelectuales ni burgueses con conciencia crítica, sino criaturas indefensas y golpeadas, se produce el develamiento del mundo corroído, del que se adueñaron los impostores. La "crítica al sistema" del policial argentino no ha podido desarrollarse plenamente porque no hubo condiciones existenciales (esto es, sociales) para hacer verosímil la figura del detective privado, que entre nosotros aparece a menudo bajo formas impostadas, y, por qué no, rápidamente politizadas de una manera convencional.

La intriga pasional de El secreto de sus ojos, si bien pudorosa, está comprimida finalmente en formulismos de un laborioso logro amatorio. Eso impide generar el sentimiento de acusación más contundente al régimen imperante (escarmiento estatal, banalidad en las vidas, trampas económicas del capitalismo). Si el policial negro clásico acusaba al sistema corrupto, al mismo tiempo afirmaba que no había nada que hacer. He allí su fuerza. En él los finales eran una escéptica despedida de todo, la amistad también fracasaba y a la ilusión se le dedicaba un largo adiós. En el film de Campanella se juega con estos elementos apelando al folletín del amor de los solitarios, a la gracia amarga de ciertos personajes, a reminiscencias de la novela policialesca bogartiana y a la protohistoria del Estado terrorista. En este último caso, rompe sin proponérselo con el acuerdo implícito en el que aún se mantienen grandes capas de la población. El de considerar trágicamente vituperables los hechos ocurridos en las tinieblas de la sociedad preparados desde una zona clandestina del propio Estado, desde 1976 en adelante, lógicamente con estos antecedentes que toma ahora Campanella.

Mientras que en La historia oficial, que era más ingenua y pedagógica, actuaba el movimiento social y la discusión en el seno de una familia de apropiadores tenía un desenlace inscripto en la corriente reconstructora del pensamiento colectivo, en El secreto de sus ojos, veinticinco años después, hay resarcimiento de un particular que se convierte en victimario, sacando los hechos de la espera reparatoria común. El precio del triunfo amoroso sutura las soledades y deja detrás el borroso espectáculo de la culpa del Estado en estado puro. No hay ante esto otro remedio que una punición particularista, sin expectativas en la acción que dará el futuro horizonte social y popular. Es cierto que la trama de El secreto de sus ojos toma eventos del año '75, pero hay una mirada en racconto que parte de los días actuales, donde se producirá el reencuentro de los compañeros del juzgado, que habían dejado en latencia su amor. La omisión de lo ocurrido después, en el despliegue histórico que todos conocemos, abandona impensadamente el punto de vista del ciclo de los derechos humanos. Nos deja como espectadores impotentes, que llenamos salas y nos debatimos ante un film que a cambio de sus trazos narrativos competentes retrotrae la cuestión del desagravio colectivo a su momento de terror policial originario. La pincelada sobre el contubernio en las trastiendas ministeriales y judiciales tan sólo nos ofrecerá héroes admisibles, ajenos a la historia posterior, de la que aún somos testigos y protagonistas. Las dificultades ante la historia aparecen siempre, aun en films que no son directamente históricos.

Radar. 7/3/2010

La A rota

Por Alan Pauls

Lo que llama la atención en *El secreto de sus ojos* es su apuesta al anacronismo. El setenta por ciento de lo que vemos en la pantalla es la novela que el protagonista escribe en 1999 sobre la causa de 1974 en la que le tocó intervenir (si por "intervenir" entendemos la sacrificada combinación de torpeza y tenacidad de la que hace alarde entonces) como empleado más o menos raso de un juzgado porteño. ¿Un flashback novelado? No exactamente. Porque esa novela, parida con dolor en el umbral del siglo XXI, Benjamín Espósito decide escribirla con un invento del siglo XIX: una máquina de escribir, reliquia de su despacho de Tribunales que él mismo despreciaba por vieja e inservible ya a mediados de los '70. (Freudianamente inservible, habría que decir: la máquina tiene la tecla "a" rota, y esa letra que falta será crucial a la hora de resolver el único misterio verdadero que ronda en el film: la traducción del léxico del temor al del amor.)

El detalle podría ser menor, una de esas hebras nostálgicas con las que está tramada la voluptuosa impotencia (es decir: el encanto ciento por ciento criollo) del personaje de Espósito, y quizás otra señal de ese apego a lo extinto con que Campanella suele mechar sus mundos de ficción. Sería menor si el acento arcaizante sólo afectara a los hechos, los ambientes y las relaciones tal como los reconstruye la novela de Espósito. Sería apenas una marca de la mirada del personaje si no destiñera, si no se apoderara también, inexorablemente, del resto de la historia, de la larga coda preñada de finales que transcurre en 1999 y del film entero.

Todo *El secreto de sus ojos parece* sufrir o gozar de los desfasajes temporales. Poblados de sillones de patas afinadas, los interiores de los años '70 parecen vivir en el design estilizado de los '50. Irreversible, vergonzosa, cándida como un amor contrariado de los '40, la pasión tácita que atraviesa el film de punta a punta ya suena extemporánea para los standards amorosos de 1974, cuando brota y se asordina, pero se vuelve una pieza de museo a fines de los '90, cuando le toca resucitar. Las diferencias de edad, de clase, de educación, de rango profesional: todas las razones con que el film explica esa inviabilidad romántica se moverían más cómodas en un melodrama del primer peronismo o una telenovela (género anacrónico, por lo demás, del que también parece robado el apellido de la doctora Menéndez Hastings) que en el revulsivo contexto isabelino. Y en 1999, cuando el film les da la posibilidad de ser un poco contemporáneos, Espósito y su amor imposible han envejecido (habría mucho que decir sobre el goce de la caracterización física que anima *El secreto de sus ojos*) pero no aggiornado el idioma de su pudor, que es lánguido y resignado y sonriente como el de una pareja de abuelos de los años '30. Es el mismo efecto de desconcierto temporal que produce Morales, el

personaje de Pablo Rago: en los '70, con el pelo partido al medio, remite a los años '20 y podría ser nuestro contemporáneo; en los '90, semicalvo y aislado en una casa suburbana, vuelve a los '50 y parece revivir el apocamiento amenazante de Camilo Canegato, el héroe de Rosaura a las diez.

Que *El secreto de sus ojos* apueste al anacronismo quiere decir que el anacronismo no es un déficit del film sino una voluntad definida, un concepto, una estrategia. Un programa técnico-estético (imaginario sociocultural de clase media argentina ligeramente desfasado en el tiempo + savoir faire y eficacia profesional desarrollados en la industria americana) que ya aparecía con nitidez hace diez años, en *El mismo amor, la misma lluvia*, y que llevó a Campanella –lo quiera él o no– a ser lo que nadie discutirá que es: el emblema (y ahora, quizá, gracias al sex appeal de 3,85 kilos de britanio enchapado en oro, también el Vengador) de la hipótesis "industrialista" que cada tanto se cierne sobre el cine argentino (o al menos sobre sus partidas presupuestarias): "primero", desarrollar una industria (un mercado interno apoyado en películas de impacto masivo); "recién después", conceder recursos y espacio para cines de riesgo. Un anacronismo paternalista que el Nuevo Cine Argentino lleva más de una década refutando.

Radar. 7/3/2010

Lo que me pasa con Campanchella es que no me gusta ninguna película que hizo. Pero no estoy en contra de que se hagan las películas en forma industrial. Si querés estoy en contra –pero les pido por favor que hagamos lo imposible de no hablar de eso– de cómo se piensa desde el Estado la manera en que se tiene que apoyar cierto tipo de películas. Que las películas sí o sí tienen que ser industriales. Eso me parece mal. Las películas que se hicieron para ganar plata y son buenas me parecen bien.

Yo no hago películas así. Mi intención es correrme de ese mandato que aqueja al cine desde siempre, que es que un film tiene que ser algo parecido a una empresa, que tiene que ser parecido a un producto y que tiene que estar necesariamente ligado con el dinero como primera condición de posibilidad. Yo prefiero acercarme a una idea donde no es tan así, donde el dinero es una variable más, pero lo que verdaderamente funciona es lo que decía Casas. Seamos un poco cursis: esa cuestión del espíritu más que de ser una especie de zorro travieso. Pero no es una posición anti industrial. La película de Campanchella a mí no me interesa mucho, me resulta indiferente. Me resulta menos indiferente la escena que el tipo termina mostrando la pistola, ahí ya digo "¿eh, qué pasó?" [Risas] Pero en general es una película que no significa nada en mi vida. ¿Vos me decís los Oscars? Yo no tengo nada que ver. Cuando era chico me gustaba verlos, ahora no me gusta tanto. Ni sé cuáles son las candidatas al Oscar. ¿Cuáles son?

(*Mariano Llinás*)

El secreto de tus ojos es más potable que las películas anteriores de Campanella para el gusto de El Amante (es menos sórdida, más optimista, menos populachera). Pero sigue siendo una película de Campanella. Es decir, una obra sentimental y despareja al servicio de una idea del cine anticuada y una concepción del mundo esquemática.

(Quintín)

Blog

El secreto de sus ojos

Por Roger Alan Koza

En un reciente artículo, el cineasta Nicolás Prividera defiende convincentemente *El secreto de sus ojos*, filme que a su entender ocupa "un lugar excepcional dentro del cine argentino reciente (reacio a los géneros y a la exploración de la Historia, y mucho más a ambas cosas juntas...)". En efecto, este complejo policial con toques de costumbrismo y melodrama materializa atmosféricamente la oscuridad de los setenta: la notable secuencia que transcurre en un ascensor lo patentiza muy bien. No hay duda de que la película ofrece momentos notables (el trucado plano secuencia sobre la cancha de Huracán, la persecución posterior en el estadio, la primera indagatoria a Pablo Rago), interpretaciones sobresalientes (Darín, Villamil, Francella y Gioia) y un sólido estilo narrativo que remite al cine de Hollywood. Campanella filma en inglés historias argentinas. Los contenidos son nacionales; su lenguaje cinematográfico es norteamericano. Éste es un problema entre otros como el exceso de musicalización, el apresuramiento narrativo de los últimos 40 minutos y el injusto destino del inolvidable personaje de Francella. Pero hay una escena que condensa la debilidad del cine de Campanella. Se trata de la interrogación canchera y patotera (y secretamente machista) en la que Darín y Villamil aprietan al sospechoso, un sujeto que evidencia una pertenencia de clase distinta al resto de los personajes, al público que verá la película y al talentoso director. Ya en *Luna de Avellaneda* el personaje de Darín no cruzaba el río que lo separaba de una niña villera interesada en danzas clásicas. No la buscaba, la llamaba, y se mantenía a distancia de ese territorio impensable, inconmensurable con el mundo del club. Que en este caso el violador sea un oscuro provinciano responde a una falencia característica de una clase que desconoce a otra y proyecta sobre ella el estigma de la barbarie.

Nota: el diario La Voz del Interior *suele publicar una columna todos los domingos denominada* Miradas opuestas. *En esta ocasión me tocó escribir (por pedido personal) en contra del film de Campanella, el que recibió el 97% de los votos a favor, juego democrático comunicacional que acompaña a la columna. Es decir que mi texto devino, previsiblemente, en minoritario, lejos del consenso. Lo que escribí no fue pensando como una respuesta a Nicolás P, cuyo ensayo me parece excelente y me permitió pensar un conjunto de cosas, lo que no impide que en esta ocasión sí tenga una mirada diferente sobre Campanella, en especial sobre el lugar que ocupa la clase media en sus películas y el efecto sobre el público y la crítica.*